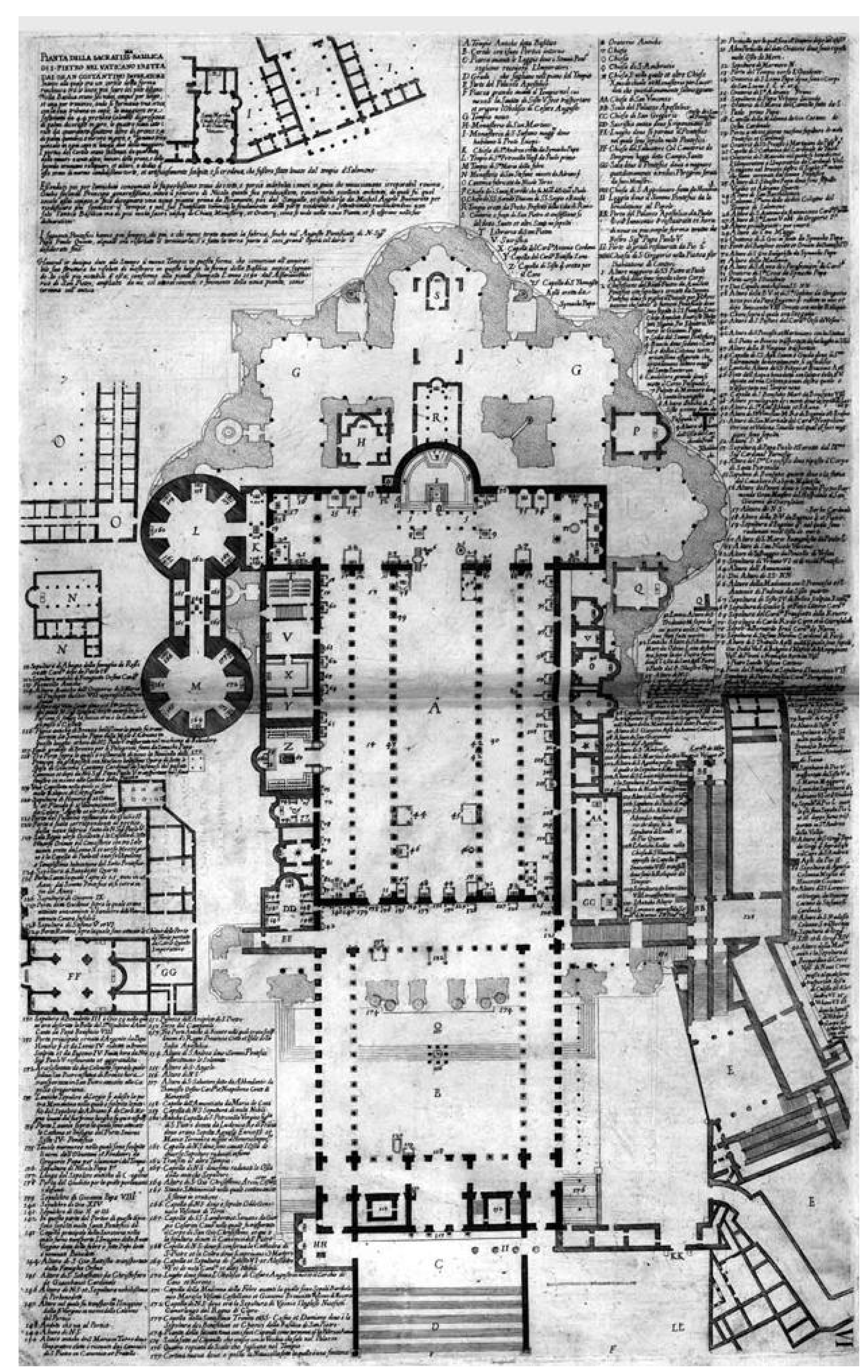
Francisco Martínez Mindeguía

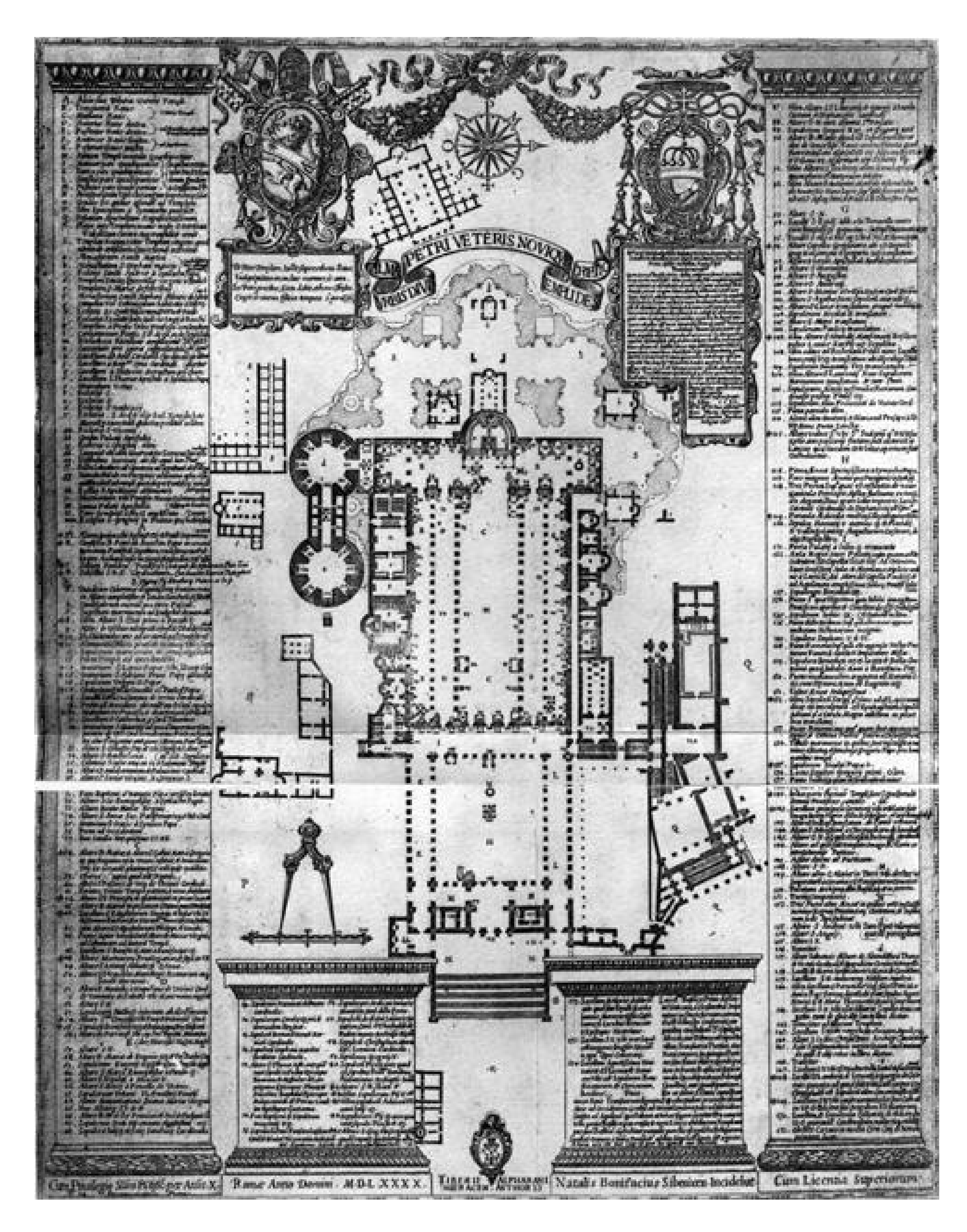
Martino Ferrabosco, el *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano* entre el límite y la maravilla



1. *Martino Ferrabosco*, Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano, *Roma 1684*, *lám*. XII.

El *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano*, de Martino Ferrabosco, es una colección de grabados que se publicó por primera vez en 1620. Entonces sólo contenía dibujos y, como se puede deducir de la generalidad del título, su contenido abarca el "nuevo" San Pedro (el que empezó Bramante y acabó Maderno) y el "antiguo" (el que construyó el emperador Constantino y fue sustituido por el nuevo). Su importancia deriva principalmente de diecinueve de los treinta y cuatro grabados que contiene y especialmente de tres de ellos, con un nivel de complejidad no alcanzado hasta entonces ni tampoco superado después. Más allá de su evidente virtuosismo descriptivo y con la distancia que concede el tiempo, estas láminas muestran la habilidad de Ferrabosco para reconocer los límites del dibujo y utilizarlos para sugerir la monumentalidad del edificio que dibuja. Haciendo evidentes estos límites, consigue sugerir lo que no es posible mostrar o lo que la vista no alcanza a comprender. Son dibujos que contienen una minuciosa descripción que se hace a costa de la pérdida de una visión global que, aparentemente, Ferrabosco no pretende mostrar. De este modo, el límite es parte del propio discurso, una contradicción sutil sin la cual su dibujo carecería de la *interpretación* que todo buen dibujo contiene. El presente artículo pretende llamar la atención sobre las cualidades gráficas de estas láminas, especialmente de aquellas que permiten comprender la importancia que las limitaciones tienen en el discurso gráfico arquitectónico o, de otro modo, la importancia que tiene trabajar con los límites[1].





2. *Ferrabosco*, Architettura della basilica…, *cit.*, *lám.* VI.

3. *Tiberio Alfarano, Natale Bonifacio*, Almae Vrbis Divi Petri…, *Roma 1590, lám.* VI.

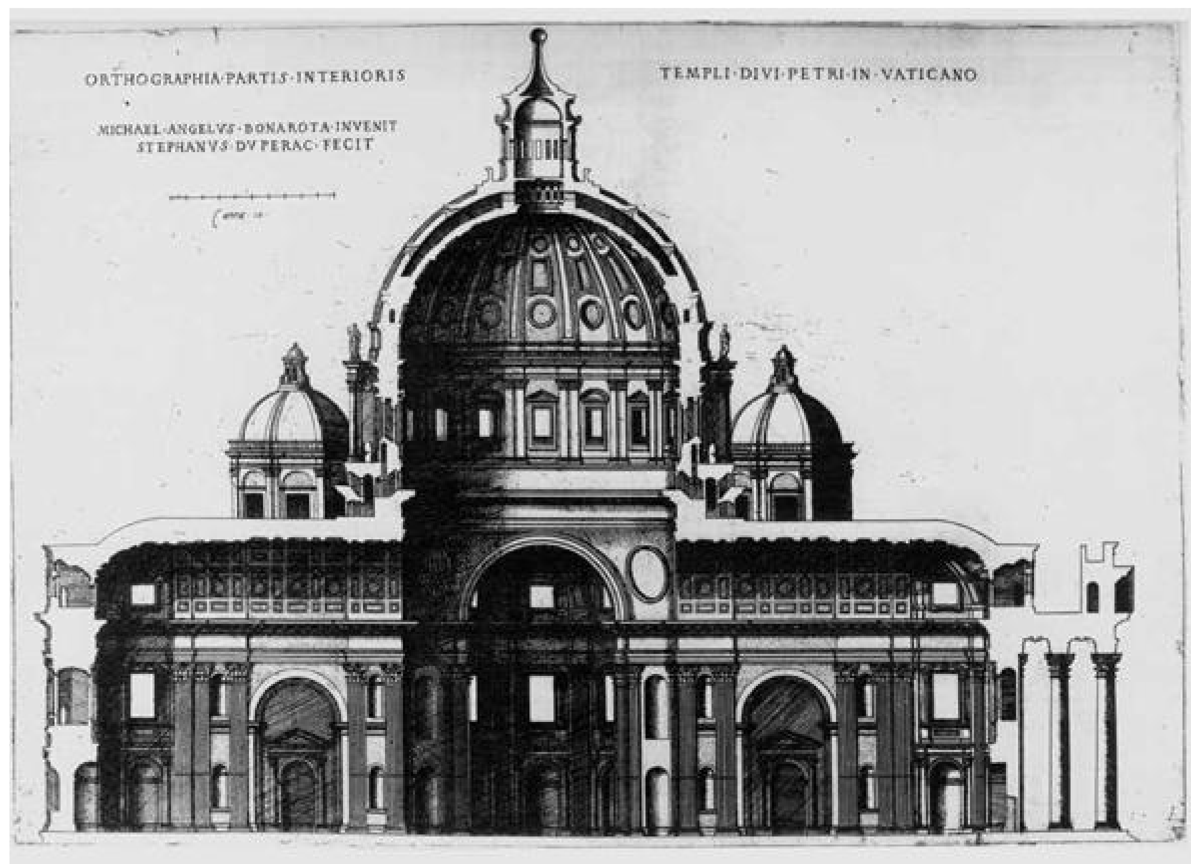
Sobre Martino Ferrabosco

No hay muchos datos sobre Martino Ferrabosco[2]. Consta que estaba en Roma en 1613, y que procedía de Capolago, en el actual *Ticino* suizo. La misma ciudad de la que era Carlo Maderno y cercana, a menos de 6 kilómetros, de la ciudad en la que nació Francesco Borromini. El *Ticino* era entonces parte de Lombardía y de la diócesis de Milán y numerosos artistas tesineses estaban trabajando en Roma[3]. Con Maderno, que desde 1603 dirigía las obras de la basílica, Ferrabosco debió colaborar al menos en 1616, en la capilla Paolina del Quirinale. De Borromini, del que consta que ya trabajaba en San Pedro en 1619 como *muratore*, se ha sugerido que pudo conocer e interesarse por la manera de dibujar de Ferrabosco[4]. No se sabe qué edad tenía Ferrabosco entonces, Federico Bellini cree que era bastante joven[5], y tan sólo consta que murió en 1623, seis años antes que Maderno. De Ferrabosco se conoce su trabajo para el Vaticano, como estucador y como conservador de las fuentes del Palacio Apostólico, del Quirinale y el Borgo. Como arquitecto se sabe que proyectó la torre del reloj, construida entre 1617 y 1618 a la derecha de la fachada de San Pedro y derribada en 1659 para situar la columnata de Bernini (il. 1)[6]. Se ha dicho que de él partió la idea de las columnas salomónicas que luego utilizó Bernini en el baldaquino de San Pedro[7]. Según Antonio Muñoz y Ugo Donati, existió también un Pietro Ferrabosco, *capomastro*, trabajando en el Vaticano y el Quirinale hacia 1617, que tal vez fuera hermano suyo, y un Pietro Ferrabosco, arquitecto (1512-1599?), pero no se supone qué relación pudo haber entre ellos. Tampoco se sabe, si de algún modo, estuvo relacionado con la familia de músicos Ferrabosco que, con origen en Bolonia, se trasladaron a Inglaterra en 1562[8].

El libro

El *Libro* se gesta a mediados de 1617, cuando Maderno ya ha derribado lo que aun se conservaba de la antigua basílica y está a punto de acabar la fachada principal. Parte del palacio anexo a la basílica se ha tenido que eliminar y, con ello, algunas de las estancias que utilizaba Pablo V. Para decidir donde recolocarlas, su mayordomo, Giovanni Battista Costaguti, encarga a Ferrabosco el levantamiento de la planta de todo el complejo vaticano. A la vista del resultado, le pide otros dibujos, esta vez sólo de la basílica. La alta calidad de estos primeros dibujos consigue que el papa le encargue los de toda la basílica. La idea de éste era hacer una obra que celebrara y recogiera el final de la fábrica, que se titularía *Templum Vaticanum* y que se tenía que completar con una descripción literaria de su historia. Esta última parte la encomendó al sacerdote Ferrante Carli Gianfattori. Ferrabosco acabó los grabados y en 1620 los publicó sin esperar a que Gianfattori terminara el texto[9].

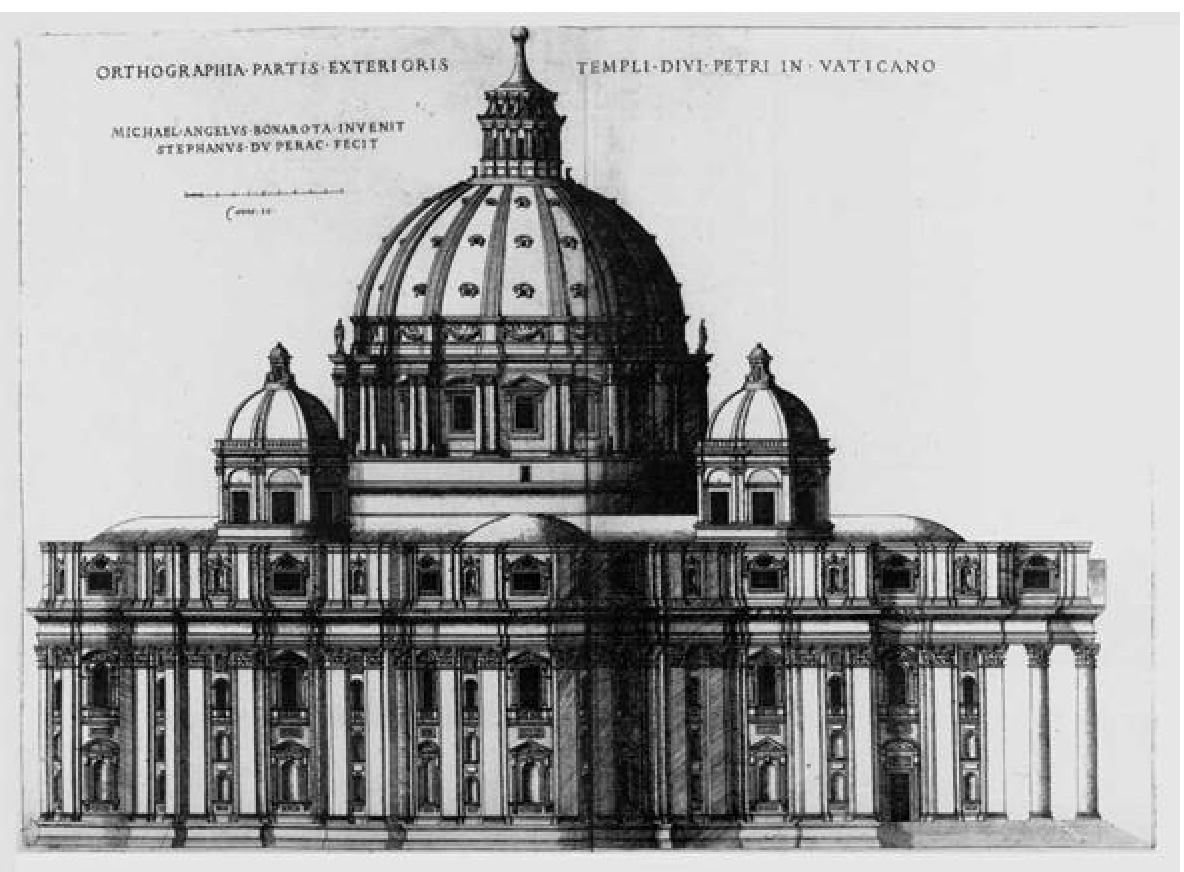
Del libro existen, básicamente, tres ediciones[10]. La de 1620 se tituló *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano*…[11] y es posible que se reimprimiera en 1624[12]. En muchos lugares consta que esta primera edición no se llegó a publicar, pero en la Bibliotheca Hertziana de Roma se conserva un ejemplar, encuadernado con otras láminas de procedencia diversa. La segunda fue realizada en 1684 por el cardenal Giovanni Battista Costaguti *junior*, sobrino del primer Costaguti, con el título *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*…[13] Gostaguti *junior* completó las láminas con una relación de los hechos históricos más importantes relacionados con la construcción de la basílica ("Dichiarazione"), que su tío había preparado para solventar el retraso de Gianfattori[14], y con una descripción del contenido de las láminas, y puso como autor a su tío, "Monsignore Gio. Battista Costaguti Seniore, maggiordomo di Paolo V". Esta atribución es la



4. *Ferrabosco*, Architettura della basilica…, *cit*., *lám.* XIV.

5. *Etienne Dupérac*, Orthographia partis interioris templi divi Petri in Vaticano, *1569*, *grabado impreso por Antonio Lafrery e incluso en* Speculum Romanae magnificentiae.

6. *Ferrabosco*, Architettura della basilica…, *cit.*, *lám.* XIII.



7. *Étienne Dupérac*, Orthographia partis exterioris templi divi Petri in Vaticano, *1569, grabado impreso por Antonio Lafrery e incluso en* Speculum Romanae magnificentiae.

que aparece en muchos índices y catálogos, ocultando la verdadera autoría de Ferrabosco. La fecha de la primera edición pudo responder a la prisa de Ferrabosco, la de la segunda posiblemente a la de Costaguti, ya que Carlo Fontana había empezado a trabajar en su *Templum Vaticanum*, el libro que finalmente publicaría en 1694[15]. Por encargo de Inocencio XI, Fontana iba a repetir y ampliar el proyecto de Costaguti *senior*; iba a hacer el libro de la basílica antigua y moderna, de su historia y de su forma, actualizando los dibujos de Ferrabosco; incluso el título iba a ser el mismo. Tal como hace constar Costaguti *junior* en su dedicatoria inicial "Al lettore", las láminas son las de la edición de 1620[16] y no recogen las novedades producidas posteriormente, principalmente la columnata de Bernini. La publicación se produce en un momento en que ya otras publicaciones están señalando el desfase de los dibujos de Ferrabosco. Un año antes Giovanni Giacomo de Rossi había publicado su *Insignium Romae templorum prospectus*, con los principales edificios de la Roma moderna y los dibujos actualizados de la basílica, con la columnata de Bernini[17]. En 1677 el mismo De Rossi ya había publicado el libro de Carlo Padredio y Giovanni Battista Falda, *Descritione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro Pianta della chiesa di S. Pietro*, también con la planta actualizada de San Pedro[18]. Si Costaguti tenía intención de terminar el proyecto de su tío, no podía esperar mucho más si quería evitar que resultara excesivamente anticuado. Por otra parte, no habría que olvidar que dos años antes, en 1682, Antoine Babuty Desgodets publicaba en París *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés tres exactement*, con el levantamiento preciso y acotado de los principales monumentos de la Roma clásica. Un mayor interés por las representaciones rigurosas y precisas de los monumentos, junto al desarrollo de la actividad de la Accademia di San Luca y sus concursos desde 1677, construían un ambiente favorable para una publicación como ésta.

De esta segunda edición hay otras dos versiones, impresas en 1690 y a principios del siglo XVIII. La tercera y última edición es de 1812 y lleva el título de *Architettura della Basilica Vaticana*…[19]. No tiene dedicatoria ni portada, aunque sí un texto introductorio de Monsignor Filippo Luigi Gilii[20]. Esta edición se hizo durante la dominación napoleónica y fue sufragada por la administración francesa.

Si consideramos la numeración de la edición de 1684, el libro está formado por 30 láminas, sin contar las de los títulos y los textos. Esta numeración se mantiene en la edición de 1812, exceptuando que la lámina XXX de 1684, compuesta con dos planchas, se imprime en dos láminas diferentes en 1812, la XXX y la XXXI, y que esta última edición añade una lámina XXXII, con la tumba de Paulo III. El ejemplar de 1620 de la Bibliotheca Hertziana contiene además una lámina, numerada con 24a, que no aparece en las siguientes ediciones, que corresponde a la esquina superior izquierda del alzado oeste. Otra diferencia de esta primera edición es que la lámina 17 incluye lo que, en las ediciones posteriores, se imprime en la XVII y la XXVIII. Excepto otras diferencias que Bellini señala en su estudio, las de las tres ediciones son idénticas. Esta numeración es en cierto modo imprecisa ya que asigna el mismo número a las páginas pares e impares enfrentadas, tanto si el dibujo ocupa ambas páginas, como cuando son dibujos diferentes. Prescindiendo de esta numeración, el libro de Ferrabosco de 1620 se formó con 36 planchas, de las que 2 sólo contienen tablas. De las 34 planchas de dibujos, 22 ocupan dos páginas y 12 sólo una.

Cuatro grupos de láminas

Antes de entrar en el estudio de las diecinueve láminas citadas, es conveniente mostrar la composición de toda la obra entre las que éstas se hallan. Aunque no existe ningún tipo de división entre ellas, las 30 láminas de la edición de 1684 podrían separarse en cuatro grupos. El primero estaría formado por las láminas I a VI, dedicadas a la planta general del Vaticano y a la basílica de Constantino, en las que Ferrabosco aprovecha y actualiza dibujos hechos anteriormente por otros autores y por él mismo[21]. De todas estas láminas destaca la VI (il. 2), una versión de la anterior planta de Tiberio Alfarano, de 1571, que Natale Bonifacio da Sebenico había convertido en grabado en 1590[22] (il. 3). De hecho es de este grabado del que Ferrabosco parte, como modelo gráfico. El dibujo de Alfarano era una superposición de la planta de la antigua basílica con la de Miguel Ángel, tomada ésta del grabado de Étienne Dupérac de 1569, diferenciándolas por el color de la sección de los muros. Bonifacio acentuó la diferencia, rellenando de negro la sección de la basílica antigua y con un suave punteado la planta de Miguel Ángel, pero evitaba la superposición real, especialmente en el extremo oriental, en donde ésta podía resultar más incómoda. Bonifacio completaba el dibujo con una amplia lista de notas aclaratorias, ordenadas con letras y números, que llenaban dos columnas en los márgenes y otras dos menores en la parte inferior. Ferrabosco actualizó esta planta con la modificación de Maderno, probablemente tomada del grabado que Matias Greuter hizo en 1613, mantuvo el tamaño de la planta y también el número de notas aclaratorias. El deseo de mantener la dimensión de la planta y todas las notas de Bonifacio, en un formato de lámina más reducido, llevó a Ferrabosco a aprovechar hasta el extremo el espacio no ocupado por la planta, a prescindir de los elementos decorativos y a crear un con-

glomerado compacto con los textos y la edificación periférica. La lámina de Ferrabosco es simplemente una versión actualizada del grabado de Bonifacio, pero en él Ferrabosco encontró el modo de estructurar y componer las láminas VIII, IX y X siguientes.

Otras láminas de este grupo procedían de la obra de Giacomo Grimaldi, *Instrumenta authentica translationum*, hecha por encargo de Pablo V para inventariar el contenido de la antigua basílica vaticana antes de su derribo[23]. La influencia de Grimaldi, que posiblemente compartía con Alfarano la desaprobación al derribo de la antigua basílica y, con ella, el rechazo al proyecto de Maderno[24], debió ser importante en esta primera parte del trabajo de Ferrabosco[25].

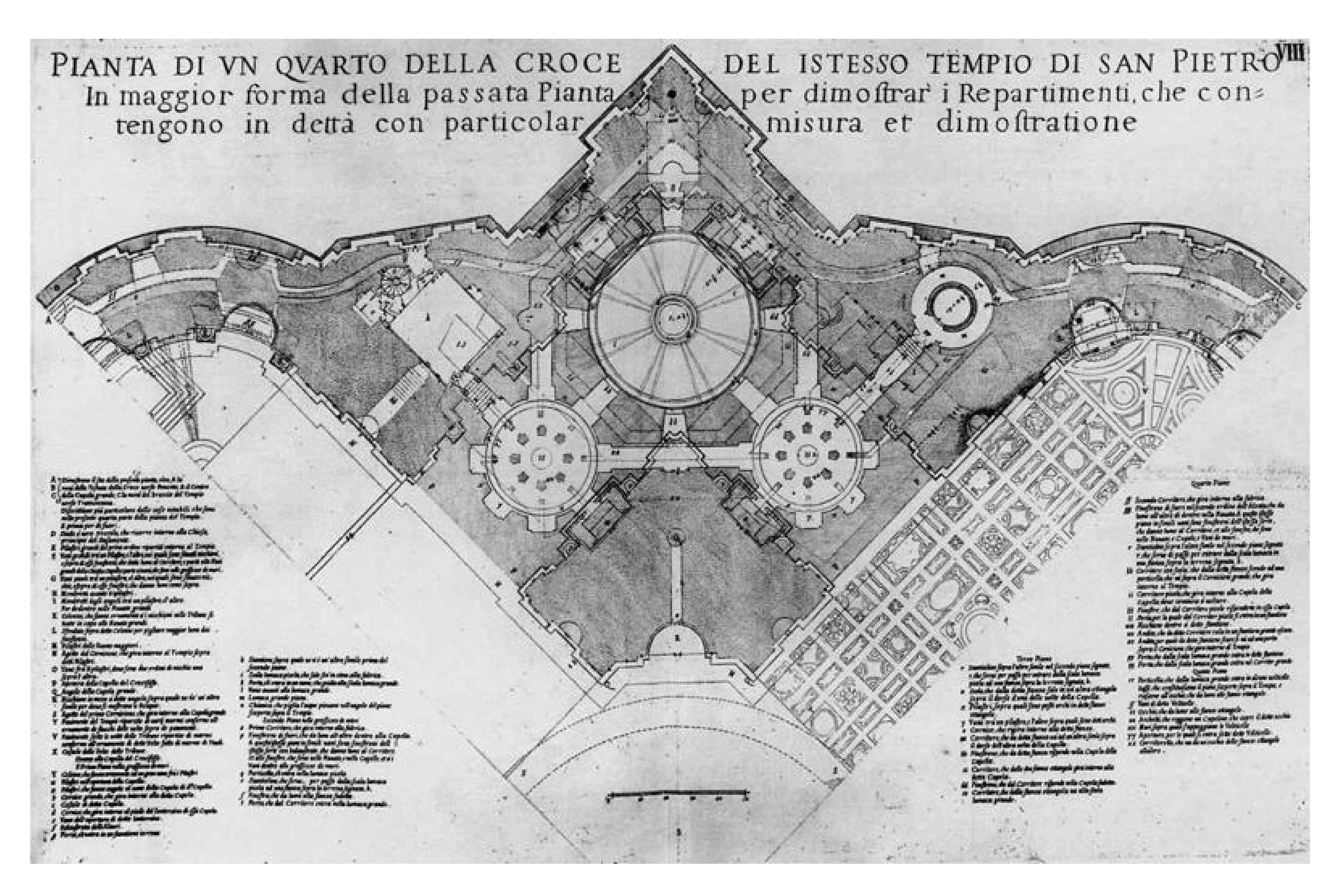
El segundo grupo sería el de las láminas VII, XIII y XIV, planta, sección y alzado lateral del nuevo San Pedro, a las que habría que añadir la lámina XII, que no es un alzado, como sería lógico, sino una perspectiva frontal de la fachada (il. 1). Con esta salvedad, este grupo cubre lo que habitualmente constituía la representación convencional completa de un edificio, en cualquier edición de la época. Llama la atención que Ferrabosco no aproveche el alzado que Greuter había grabado en 1613, a partir del proyecto de Maderno, pero sí utilice la planta (lámina VII)[26]. Esta perspectiva no parece formar parte del resto de las láminas, resueltas principalmente con proyecciones ortogonales. Parece una lámina autónoma, incluso por la incorporación de los escudos, y posiblemente Ferrabosco la hizo para proponer una segunda torre del reloj, simétrica a la ya construida[27]. Es una perspectiva frontal, con el punto de vista en el nivel de la coronación de la fachada y del inicio de las torres en una línea que divide la lámina en dos partes iguales. Si se tiene en cuenta que las torres que muestra no son las del grabado de Greuter, se podría interpretar que esta línea separa el proyecto de Maderno del de Miguel Ángel, representado en la cúpula. Por otra parte, es un punto de vista que evitaba el problema planteado en 1613, entre Maderno y el cardenal Maffeo Barberini, sobre la correcta visibilidad de la cúpula central en el alzado de Greuter, y el lugar desde el que habría que situarse para ver la fachada como se mostraba en el alzado[28].

En cuanto al alzado lateral y la sección longitudinal (il. 4 y 6), es inevitable relacionarlos con los que anteriormente había hecho Étienne Dupérac del proyecto de Miguel Ángel (il. 5 y 7)[29]. Comparten con ellos la elección de la misma fachada lateral, la misma orientación de la sección longitudinal y la ausencia de una fachada principal, pero especialmente comparten un similar tratamiento gráfico. Prescindiendo de la altura de la bóveda, que es errónea en el grabado de Dupérac[30] y que Ferrabosco corrige, los dibujos son similares en su tratamiento gráfico y en su escala, algo menor en los de Ferrabosco[31]. Son dibujos de una gran calidad gráfica y seguramente Ferrabosco utilizó los de Dupérac como modelo, pero los modificó en aquellas partes donde la diferente forma del edificio lo aconsejaba. Ferrabosco muestra aquí una mayor capacidad de síntesis y una visión más arquitectónica que la de Dupérac. Si éste, intentó representar todo el relieve de la sección, con la diferenciación del sombreado, Ferrabosco se limitó a diferenciar el espacio bajo la cúpula, respecto de la nave abovedada, y la profundidad de los huecos de las capillas y el crucero. La mayor longitud de la nave y el aumento de huecos en ella, le llevaron a articular de modo más claro las diferencias. Con una visión más arquitectónica del problema, evitó la excesiva diferenciación de sombras de la sección de Dupérac y optó por una nave más clara en la que destacaban los huecos oscuros de las capillas y el crucero, sin señalar la sombra de la cornisa ni los planos retrasados del muro. Algo similar ocurre en el alzado lateral. Como en la sección, Dupérac intentó diferenciar todos los relieves de la forma y el resultado es confuso. Ferrabosco, que partía de una planta diferente, se limitó a diferenciar el saliente del transepto y el del extremo de la fachada principal, respecto de los laterales de la nave. Por ello oscureció uniformemente el lateral de la nave para que, por contraste, destacasen los salientes. El dibujo de Ferrabosco es más hábil y consigue modular adecuadamente la iluminación para conseguir una lectura correcta de los volúmenes.

El tercer grupo incluiría las láminas VIII, IX y X (habitualmente las más valoradas de Ferrabosco), la XI y el grupo de la XV a la XXV, al que habría que añadir la 24a de la edición de 1620. Estas son las diecinueve láminas que muestran la originalidad de Ferrabosco, aquellas por las que su trabajo ha sido valorado y las que motivan este estudio. Tras ellas, el último grupo de láminas, de la XXVI a la XXX, son proyectos que Ferrabosco hizo para la basílica, que incluye posiblemente para mostrar sus cualidades como arquitecto. Su interés gráfico es inferior y se podría prescindir de ellas sin que el discurso de las anteriores se alterara o resintiera.

Las imágenes fragmentadas

Las láminas del tercer grupo merecen un estudio detallado. Todas ellas son dibujos de proyección ortogonal (plantas, secciones o alzados) y todas tienen en común la fragmentación: siempre muestran imágenes parciales, que han de ser compuestas y relacionadas entre sí para poder entender la imagen total de la que son parte. Son dibujos con una evidente precisión pero de una lectura ambigua. En ellas Ferrabosco exhibe las sutilezas de una exposición, en cierto modo, contradictoria. Son dibujos resueltos con una gran



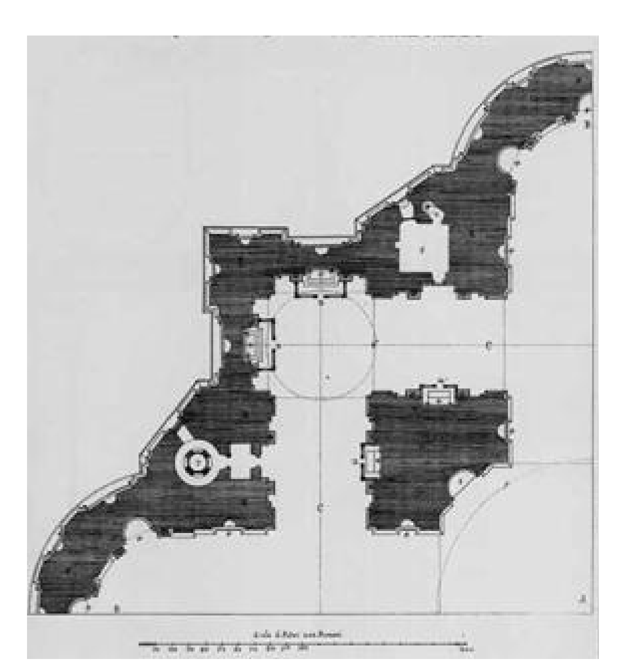
8. Ferrabosco, Architettura della basilica…, *cit.*, *lám.* VIII.

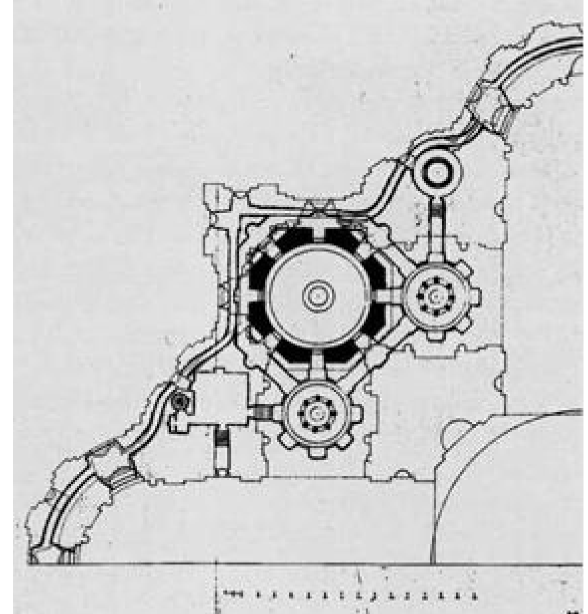
precisión y un alto grado de detalle, pero aplicados a fragmentos reducidos del edificio, sin que su autor aporte la imagen total que estos fragmentos componen. La visión total se evita y debe ser construida por el observador, componiendo adecuadamente las partes. Y en ello no se puede atribuir impericia de la ejecución porque es evidente la habilidad y destreza del dibujante. Por el contrario, en el dibujo de plantas y secciones Ferrabosco supera y agota ampliamente las capacidades descriptivas del sistema de proyección ortogonal que utiliza, hasta el punto de no poder añadir más información. Por otra parte, en los alzados utiliza encuadres reducidos que, aunque están dibujados con gran detalle, hacen difícil comprender la imagen total que componen. La suya es una exposición con lagunas que necesariamente tienen que ser completadas por un observador experto. Pero es una estructura que tiene como finalidad la representación de la basílica de San Pedro, la obra más importante de la Roma moderna, y al final se advierte que tal vez Ferrabosco ha pretendido que la lectura no sea inmediata, que requiriera del esfuerzo del observador. Una lectura que, sin ser inmediata, tampoco debiera demorarse excesivamente. Esta construcción sutil, realizada a partir de las limitaciones del propio sistema de representación, muestra el profundo conocimiento del lenguaje gráfico que poseía Ferrabosco. El texto que sigue intentará exponer las sutilezas que estos dibujos contienen, más allá de su evidente virtuosismo.

Entre todas las láminas de este tercer grupo, posiblemente la VIII sea la más bella del libro, por la sencillez de su composición, por su capacidad de síntesis y por el uso de los recursos gráficos. La lámina VIII representa el cuarto noroeste de la planta, limitado por los ejes de simetría de las naves, y muestra dos plantas superpuestas, la baja y la superior a ella, diferenciadas por la intensidad del punteado de la sección (il. 8). La composición simétrica de la lámina, con la planta girada 45º, los textos situados en los márgenes laterales y el título, sugieren que estuvo diseñada como lámina independiente, a diferencia de lo que ocurre con las otras del grupo. Sólo dos láminas del libro tienen título, la primera (que se forma componiendo la I y la II), que Federico Bellini considera que fue la primera que hizo para Costaguti[32], y ésta, que posiblemente sea la segunda, después de la cual Ferrabosco recibió el encargo de dibujar toda la basílica. Ferrabosco plantea aquí un tema de representación poco habitual, que es el dibujo de la planta superior[33]. En cuanto a la superposición de las dos plantas, es evidente su relación con el grabado de Natale Bo-

9. *Carlo Fontana*, Il Tempio Vaticano e sua origine…, *Roma 1694*, *p. 343*.

10. *Carlo Fontana*, *dibujo para* Il Tempio Vaticano…, *cit.*, *p. 343*.



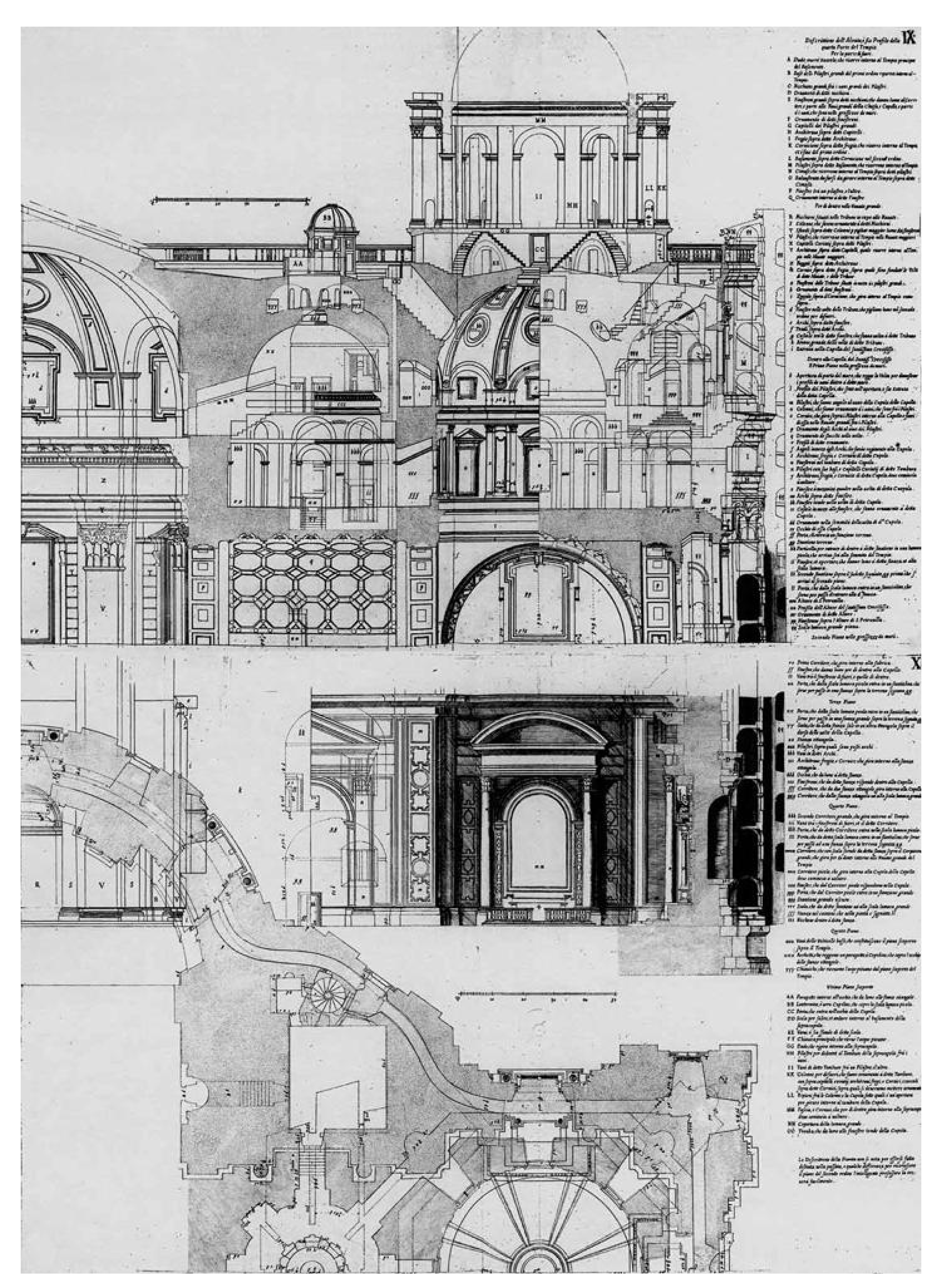


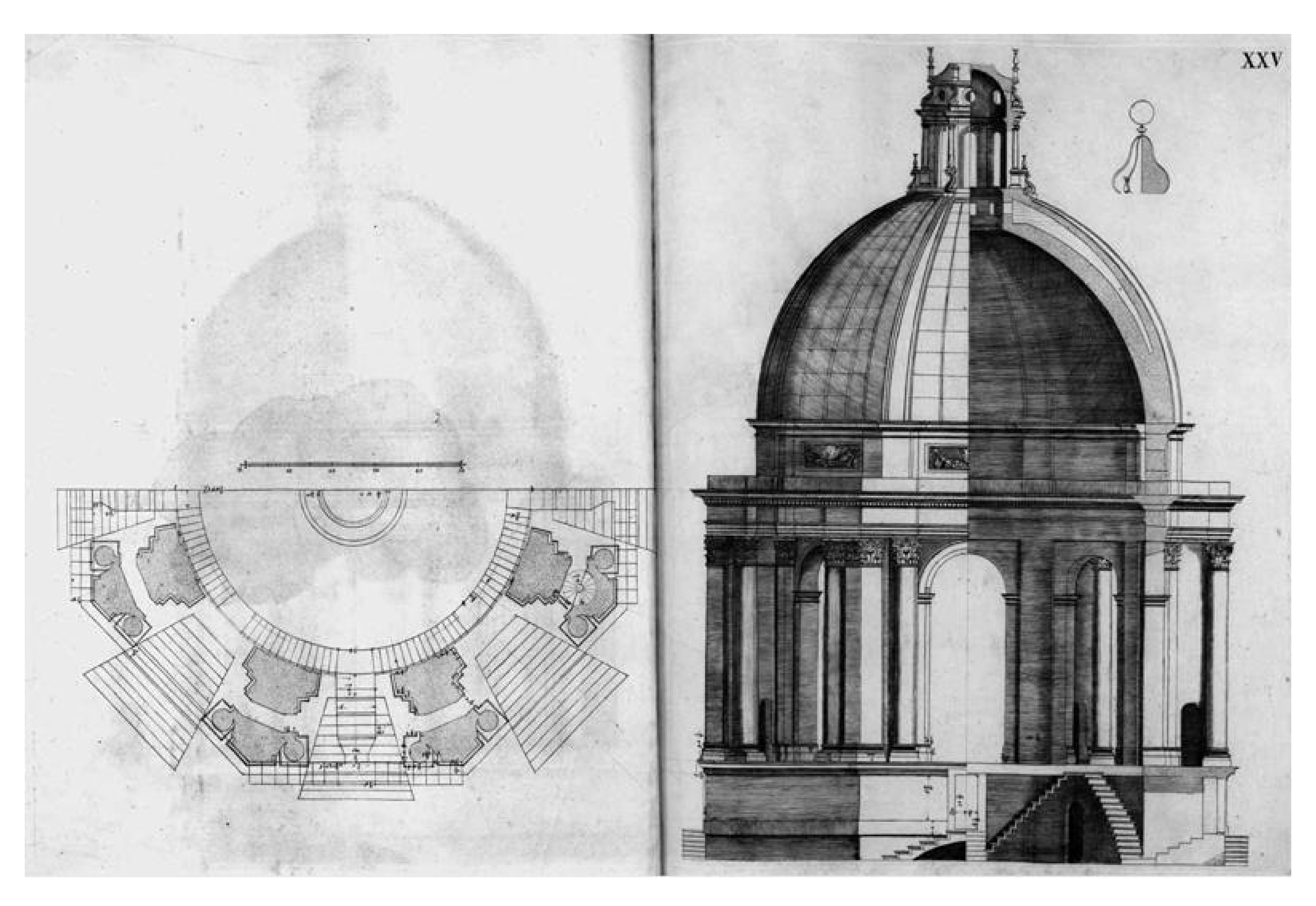
nifacio, del dibujo de Alfarano, tanto por el modo de diferenciar las plantas como por la cantidad de anotaciones y por el modo de acumularlas en los huecos que el dibujo deja libres[34]. A diferencia de Bonifacio, Ferrabosco evita las secciones negras y sólo utiliza diferentes densidades del punteado. No hay una identificación clara entre esta densidad y la altura de la sección, pero la articulación de los contrastes y la diferenciación de los contornos hacen posible la interpretación correcta del dibujo.

Es el cuarto de una planta pero se muestra como una pieza autónoma, una síntesis: la parte elemental que es capaz de condensar el sentido de la totalidad, simple, potente y, en cierto modo, deslumbrante. La precisión del detalle que le permite la menor escala y la lectura de las dos plantas superpuestas, muestran el edificio como un organismo perfecto, una pieza de ingeniería en la que todo está coordinado, un organismo complejo con todas sus partes relacionadas por vínculos geométricos precisos y sutiles. Son cuatro los niveles representados en la lámina, dos por cada una de las plantas, que muestran la sección de los muros, los zócalos, las cornisas, las bóvedas y las cúpulas, llegando a dibujar los soportes de las pequeñas cúpulas que cubren los óculos que dan luz a las salas octogonales de la planta superior[35]. Sólo las alturas quedan sin precisar en esta planta y eso es lo que justifica el dibujo de las láminas IX y X. El dibujo es preciso y su descripción es clara pero es complejo y evidentemente está dibujado para un público experto, habituado a este tipo de proyección. Cuando, en 1694, Carlo Fontana dibuje este cuarto de planta, en su edición del *Tempio Vaticano*, reducirá drásticamente esta complejidad, evitando la superposición de la planta superior, y oscurecerá las partes seccionadas (il. 9)[36]. De acuerdo con el dibujo preparatorio que se conserva en Madrid, en la Real Biblioteca, su intención inicial será repetir la superposición de Ferrabosco, pero finalmente desistirá (il. 10)[37]. Además Fontana colocará la planta orientando los ejes de simetría con los límites de la lámina, con lo que la deducción de las partes simétricas de la planta será más fácil y se deducirá mejor la forma completa. Esta orientación evidencia que parte del carácter autónomo de la planta de Ferrabosco deriva del giro de su planta. Si la disposición de Fontana buscará hacer comprensible la planta, la de Ferrabosco pretende mostrarla como una pieza perfecta. Por otra parte, en este dibujo Ferrabosco perfecciona el precedente ilustre del *plano del pergamino* del proyecto de Bramante, que había dibujado Antonio da Sangallo il Giovane en 1506, en el que se mostraba sólo la mitad de la planta[38].

Como era habitual en el ambiente editorial romano, Fontana no hace referencia a Ferrabosco como fuente de la que haya extraído información para sus dibujos, pero todo hace pensar que utilizó sus láminas[39]. Fontana pudo incluso utilizar las láminas de la primera edición, del mismo ejemplar que debió emplear Giovanni Battista Falda, para la *Descrizione fatta della chiesa antica e moderna di San Pietro*, publicada por De Rossi en 1673. Si, como parece ser, Falda utilizó las láminas de Ferrabosco[40], éstas debieron ser las de la edición de 1620, y si Fontana empezó a trabajar en 1680 en su libro, De Rossi pudo facilitarle este ejemplar, teniendo en cuenta la buena relación que mantenían, que resulta evidente en la edición del *Insignium Romae templorum prospectus*, de 1683[41].

El título presenta la lámina como una ampliación detallada de la planta completa de la lámina VII, pero de hecho es un fragmento que sólo representa el proyecto de Miguel Ángel. La composición de la lámina y las repeticiones simétricas que se deducen a ambos lados, sugieren una planta central sin referencias a la prolongación


IX
X



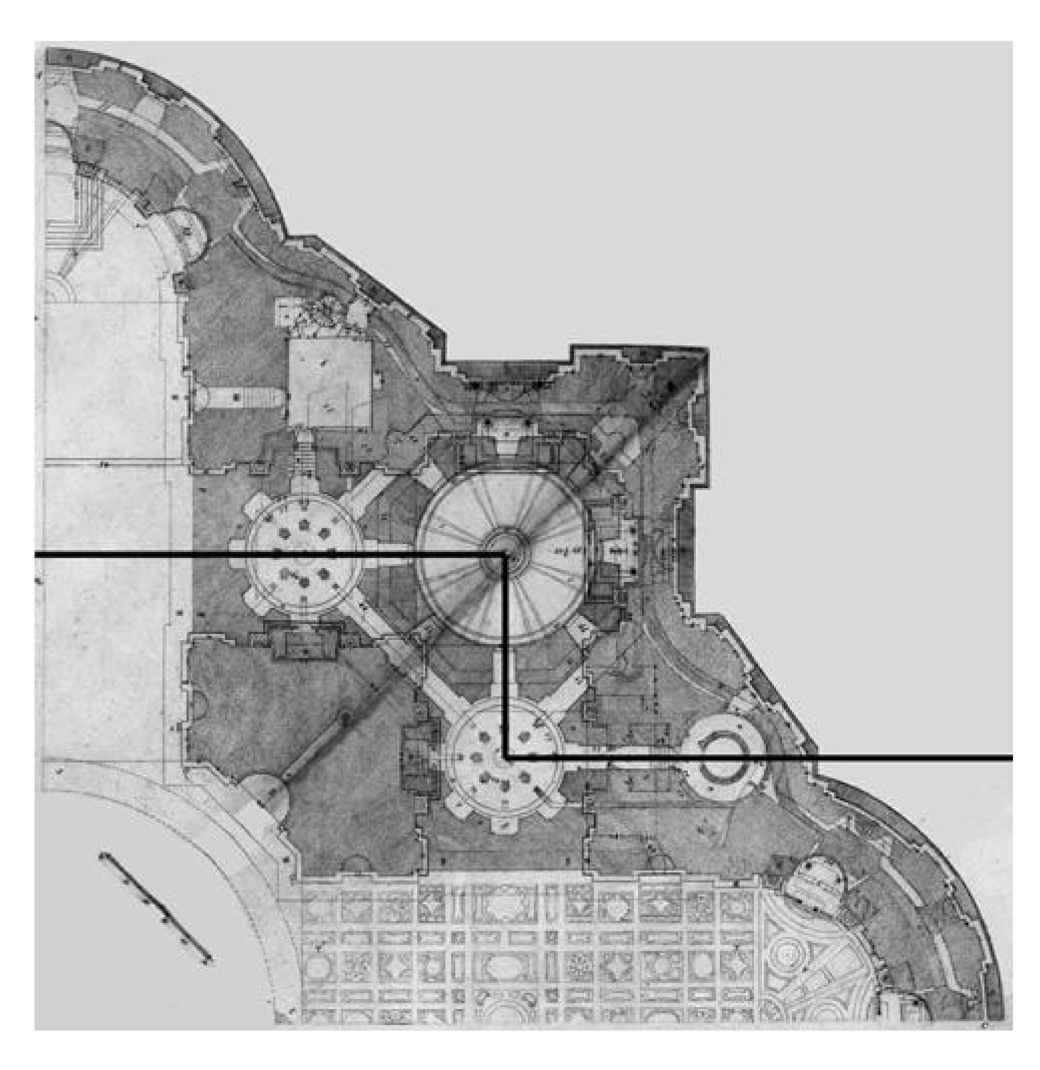
11. *Ferrabosco*, Architettura della basilica…, *cit.*, *composición de lám.* IX *y* X.

12. *Ferrabosco*, Architettura della basilica…, *cit.*, *lám.* XXV.

de la nave proyectada por Maderno y aprobada por Paolo V. Con ello, Ferrabosco parece tomar partido en el debate sobre la conservación o modificación de la planta de Miguel Ángel[42]. Esta crítica sutil al trabajo de Maderno, visible también en otras láminas del libro, es evidente ya en el título que Ferrabosco da a la obra en su edición de 1620, en el que aparece Miguel Ángel como autor del proyecto de San Pedro y Ferrabosco como autor de las láminas, pero en el que no consta Maderno[43]. Éste sólo aparecerá en la edición de 1684, junto a Bramante y Miguel Ángel[44]. Tal vez, como sugiere Federico Bellini, Ferrabosco considerara a Maderno como un rival o, tal vez, se dejara influir por el escaso aprecio que el papa sentía por Maderno[45]. Posiblemente Ferrabosco escogió el cuadrante noroeste porque era el único que estaba relativamente acabado y con acceso libre para trabajar en él con comodidad. Desde 1609 el transepto sur estaba bloqueado por la construcción en él de un coro provisional, que impedía la visión de los tres altares, utilizados entonces como pequeñas sacristías para los sacerdotes del coro[46]. El transepto norte era el único en el que Ferrabosco podía trabajar, libre de obstáculos.

Las láminas IX y X son partes de un mismo dibujo y para comprenderlas correctamente deben componerse una sobre la otra (il. 11). Hay que tener en cuenta que las láminas se distribuyeron sin encuadernar, en las tres ediciones, sueltas, a excepción del texto que posiblemente sí estuviera encuadernado, en las dos últimas[47]. La composición representa un fragmento de la planta de la lámina anterior, dibujada a una escala menor, y su sección vertical. Un fragmento que ya no pretende ser la síntesis de todo el organismo, el elemento primario que permite comprender todo el conjunto, como en la lámina VIII. Su finalidad parece ser la ampliación del detalle de ésta, su perfeccionamiento, aunque la planta apenas aporta novedades y es la sección la que contiene la información nueva. Por limitaciones del espacio disponible en las láminas, las dos proyecciones se superponen. La lámina IX muestra la parte superior de la sección, por encima del entablamento de la nave principal, y la lámina X muestra el nivel inferior de esta sección, parcialmente superpuesta a la planta. Pese a la superposición aun hay una parte que deberá ser completada en la lámina XXV[48] (il. 12). La lectura coordinada de las láminas IX y X es difícil porque la sección de la lámina IX no coincide con el límite inferior del dibujo de la planta. La sección del ni-

Ferrabosco lleva el dibujo a un límite que ya no es posible superar. Dar más información requeriría posiblemente utilizar modelos de manipulación tridimensional. Esta ambigüedad permite comprender algo sobre la sutileza de Ferrabosco que vale la pena advertir. Llevando el dibujo a este límite, Ferrabosco da a entender que la monumentalidad del edificio supera la capacidad para comprenderlo, al menos de este modo. Es la situación opuesta a los valores prácticos defendidos por Vignola en su *Regola*, en la que "in una occhiata sola senza gran fastidio di leggere potrà comprendere il tutto"[50]. Y esto es algo que es preciso comprender: el dibujo es un lenguaje que utiliza una serie de códigos y convenciones compartidas que limitan su ámbito de eficacia. Es efectivo dentro de este ámbito pero limitado cuando el arquitecto pretende explicar algo nuevo, que aun no ha sido codificado. Y son precisamente estos casos de ambigüedad, en los que el arquitecto ha de emplear el dibujo para explicar lo que aun no está codificado, los que siempre han tenido mayor interés. Ferrabosco agota aquí las posibilidades del sistema de representación que utiliza, llevándolo a un límite que ya nadie continuará. Por eso Carlo Fontana, cuando repita y amplíe el trabajo de Ferrabosco, reducirá sus pretensiones, y optará por la eficacia, a costa de las connotaciones sutiles que el discurso de Ferrabosco contiene.

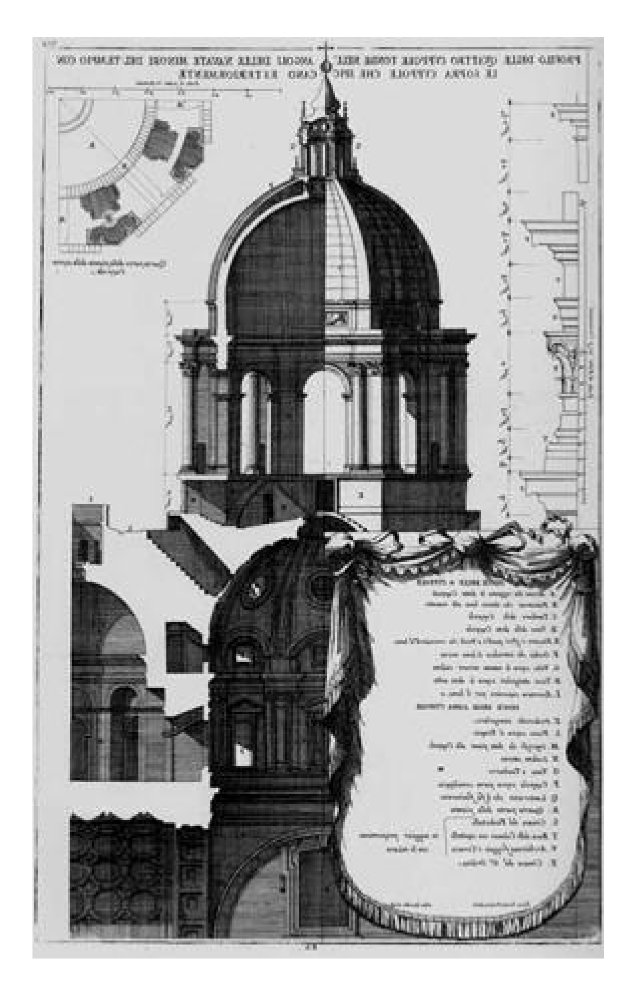


13. Ferrabosco, Architettura della basilica…, *cit., línea de sección de las láminas* IX *y* X.

vel inferior, que aparece en la lámina X, es la que se deduce de esta planta pero, la sección de la lámina IX, sigue una línea que se quiebra en el eje de la capilla noroeste y en el eje de la sala octogonal próxima al transepto norte (il. 13). Este quiebro permite mostrar la sección longitudinal y la transversal de las naves menores, que unen la capilla con las naves principales, y de las salas octogonales de la planta superior. Esta parte es la más difícil de comprender, porque Ferrabosco llega a superponer ambas secciones y dibuja las partes que quedan ocultas, diferenciándolas con un mayor esquematismo o con un tipo diferente de línea. Un análisis detenido permite comprender el dibujo, pero es evidente su complejidad. Por este motivo, en la descripción de las láminas de la edición de 1684, se dice que son "tavole molto stimate da Professori, e mirabilmente delineate". Se da a entender con ello que sólo los entendidos eran capaces de comprenderlas y valorarlas. A ellos se refiere Ferrabosco como "l'intelligente professore", en la leyenda de la lámina X[49]. También se deduce del comentario que, pese al reducido número de ejemplares de la primera edición, las láminas no eran desconocidas. Es admirable el modo como Ferrabosco utiliza este tipo de representación, llevándolo a un punto en el que no es posible incorporar más información porque ya no es posible comprenderla.

Carlo Fontana hará una versión de la parte superior de esta sección, en el dibujo de la página 359 de su *Templum Vaticanum*, reduciéndola a únicamente el espacio cupulado del encuentro de las naves menores. Aprovechará la parte derecha de esta sección, hasta el eje de la sala octogonal, y añadirá el dibujo de la cúpula exterior de la lámina XXV. El grabado resultante está en posición inversa al original y la parte correspondiente a la parte quebrada de la sección se oculta con los textos de la leyenda (il. 14)[51]. Fontana utilizará adecuadamente las sombras para dar profundidad al dibujo y prescindirá de las complejas superposiciones del dibujo de Ferrabosco.

Llama la atención el claroscuro con el que Ferrabosco refuerza el relieve del alzado de la capilla de Santa Petronilla, que no repite en el resto de la lámina ni tampoco en su continuación de la lámina IX. El de santa Petronilla era uno de los siete altares privilegiados, vinculado desde el siglo XVIII a los reyes de Francia. Aun después de 1606, en que los restos de la santa fueron trasladados desde su anterior situación en la antigua basílica, el rey de Francia conservó el derecho de patrocinio o mecenazgo[52]. Era entonces un altar con un retablo provisional, con la única decoración de un crucifijo de madera, y objeto de especial devoción por los cientos de peregrinos que afluían cada día a la iglesia, especialmente por los peregrinos franceses[53].



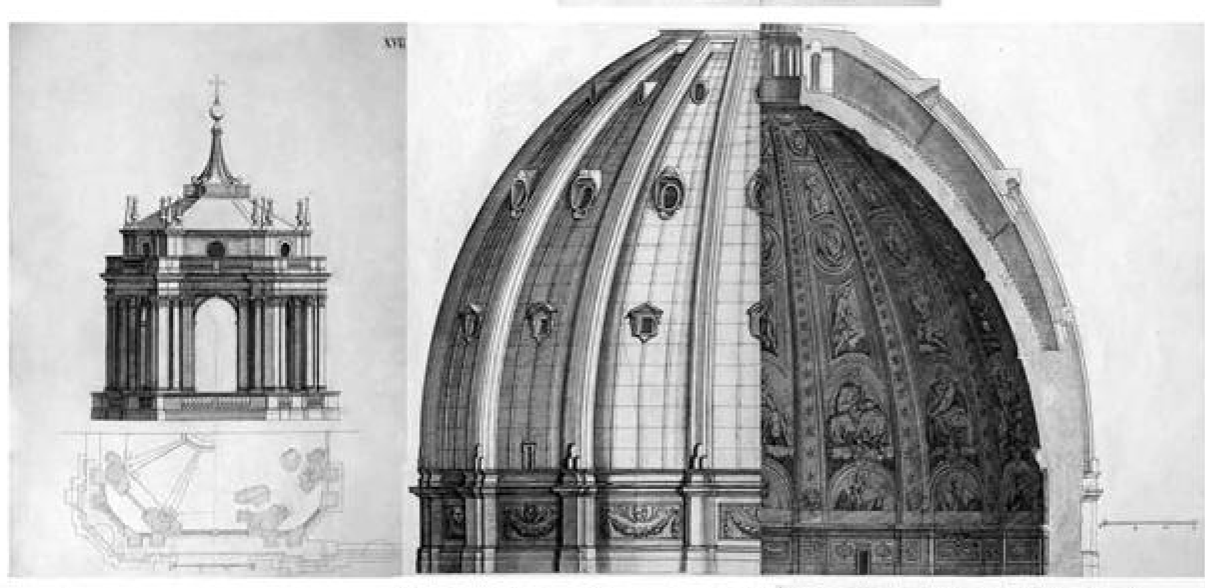
14. Fontana, Il Tempio Vaticano…, *cit.*, *p. 359*, *en posición inversa*.

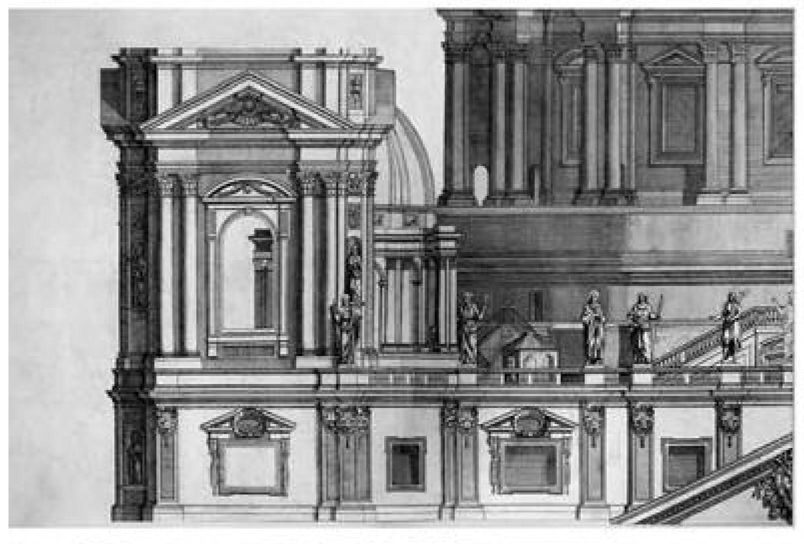
El siguiente grupo de láminas, de la XV a la XXI, componen una única imagen: la yuxtaposición de media fachada (a la izquierda) y media sección por el pórtico (a la derecha). Cada una de las láminas, de 696×440[54], es el fragmento de una misma imagen; son siete láminas para una única imagen que el lector tiene que componer adecuadamente para comprenderla (il. 15)[55]. No es posible comprenderlas por separado, sin componerlas con las anteriores y las siguientes. En ninguna otra lámina Ferrabosco ofrece la imagen completa del alzado de la fachada o de la sección del pórtico. Tan sólo fragmentos detallados que el lector ha de componer por sí mismo. Ocurre lo mismo con el siguiente grupo de láminas, formado por la XXII, XXIII, XXIV y la 24a, del ejemplar de 1620 (il. 16)[56]. Éste último es un grupo incompleto de un mosaico de al menos seis láminas del que, ya en el ejemplar de 1620, faltaban dos que, aparentemente, no se llegaron a grabar. Este grupo es la composición de medio alzado desde poniente y media sección por el eje de la cúpula central. En todas estas láminas Ferrabosco sugiere la tercera dimensión de la proyección con el uso de las sombras, pero la limitación de los encuadres dificulta su comprensión y su correcta localización en el conjunto[57]. Ferrabosco parece llevar la representación a una situación contradictoria, en la que el exceso de información dificulta, o casi imposibilita, la comprensión del tema expuesto. Parece evidente que aquí falta una imagen que muestre la suma de todas las láminas, algo que, como ocurre con la planta general de la lámina VII, permita situar los fragmentos y ayude a valorar la relación entre ellos. Es posible que a Ferrabosco le faltase el tiempo necesario para preparar estas láminas, pero tal vez no fuera su intención ofrecerla. Es difícil recomponer el proyecto gráfico real de Ferrabosco, porque no sabemos cuáles son las láminas que hubiera llegado a hacer de haber tenido tiempo.

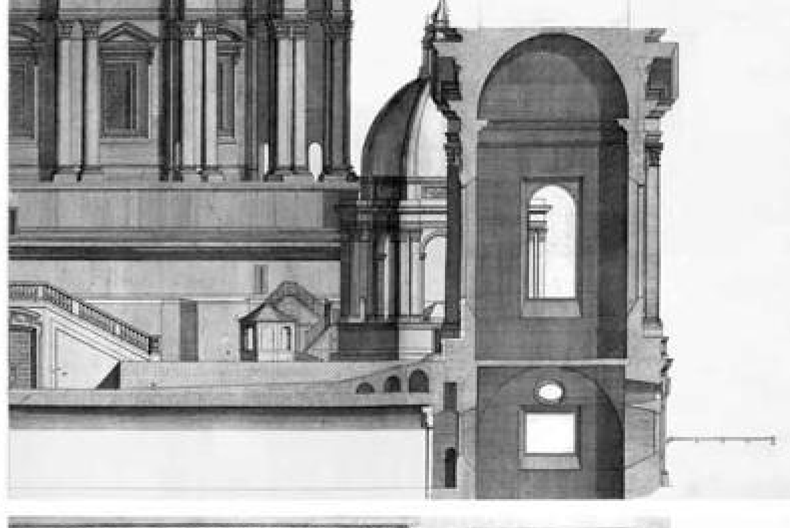
“Fare mirabile ogni soggetto”

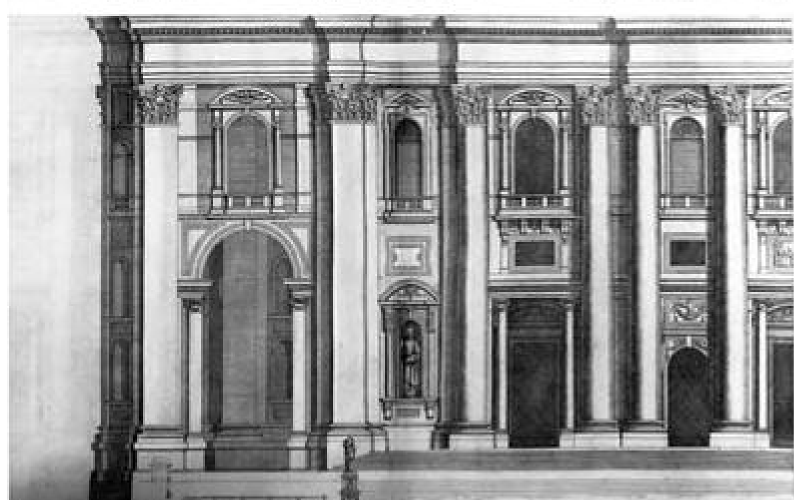
Son dibujos que pretenden dar a conocer la obra de la basílica en un ámbito público; un edificio que era el principal símbolo de la fe católica y el final de un proceso constructivo de más de cien años. Hay que tener en cuenta que, aun sin terminar, la obra de San Pedro era ya un mito[58], Sebastiano Serlio ya había equiparado el edificio de Bramante a las grandes obras de la antigüedad romana, incluyéndolo en *Il Terzo Libro* dedicado a la antigüedad de Roma[59], Onofrio Panvinio había dicho que era “la più grande opera architettonica mai fatta”[60] y Romolo Amaseo, secretario de Paolo III, consideraba que era la octava maravilla del mundo[61]. Hacer los planos de San Pedro era como hacer los del Panteón. Si éste era el edificio más bello de la antigua Roma, San Pedro lo era de la nueva. Los dibujos del Panteón habían sido publicados en *Il Terzo Libro* de Sebastiano Serlio, en 1540, y en *I Quattro Libri* de Andrea Palladio, en 1570. Tal vez los de Serlio no debieron interesar a Ferrabosco pero los de Palladio es posible que sí. Serlio representa el Panteón con tres dibujos grandes que ocupan el ancho de la lámina (la planta, el alzado y la sección completos), con cuatro alzados y secciones parciales y con innumerables detalles de capiteles, bases, fustes, entablamentos y cornisas. Palladio, en cambio, no utiliza imágenes completas, excepto en la planta. Usa dibujos de medio alzado, media sección o fragmentos de alzado y secciones. Palladio no aísla un fragmento y lo sitúa dentro de la lámina, como hace Serlio. Lo que hace es dibujar un límite y ajustar el dibujo a este límite, interrumpiéndolo en él (il. 17)[62]. Un límite que puede no coincidir con el eje de simetría del edificio, como ocurre en el alzado lateral o la sección del pórtico, o que puede hacer que el alzado principal se recorte en su parte superior[63]. Son dibujos fragmentados que llegan hasta el límite y se recortan en él. Se comprende que el dibujo podría continuar si el límite fuera mayor. Son fragmentos que sugieren una continuidad, aunque ésta no exista. En estos dibujos, los fragmentos podrían ser mayores si la lámina lo permitiera. Del mismo modo a como muestra, en dos páginas contiguas, la mitad del alzado del Panteón y la mitad de su

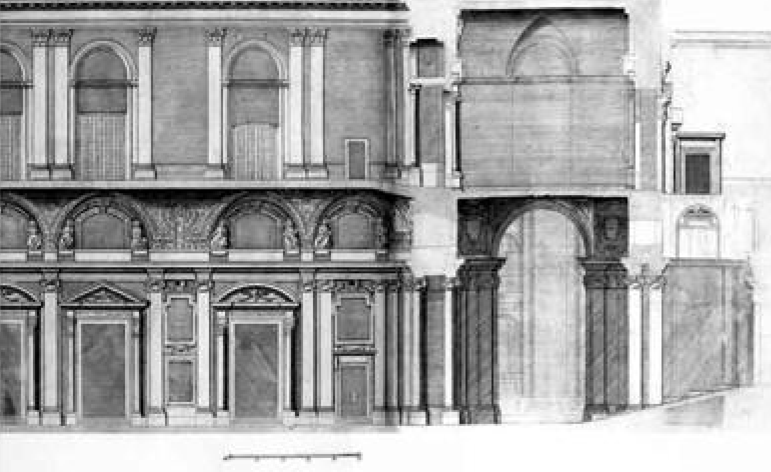

XXI

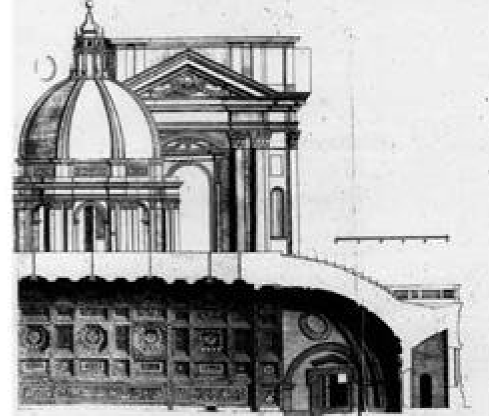
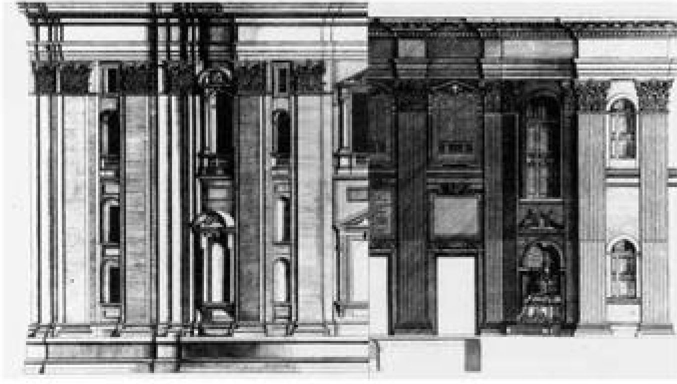
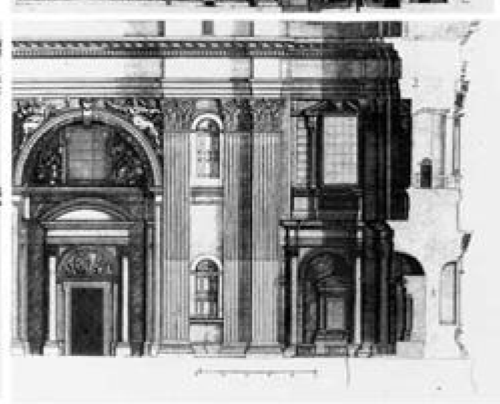

XVII









15. Ferrabosco, Architettura della basilica…, *cit.*, *composición de lám.* XV *a* XXI.

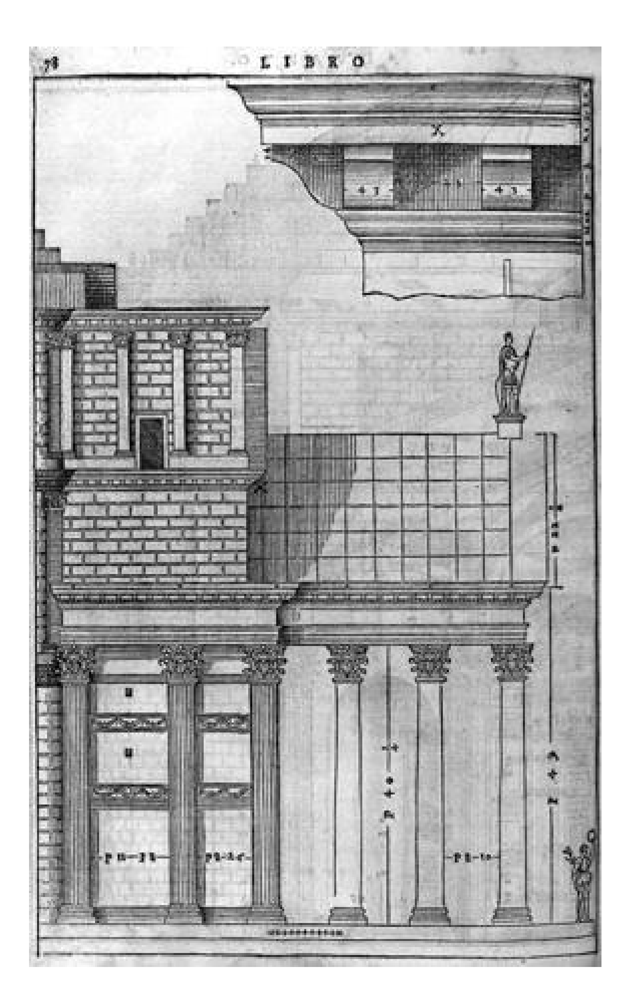
16. Martino Ferrabosco, Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano, *Roma 1620*, *e Id.*, Architettura della basilica… *cit.*, *composición de lám.* XXII, XXIII, XXIV *y 24a*

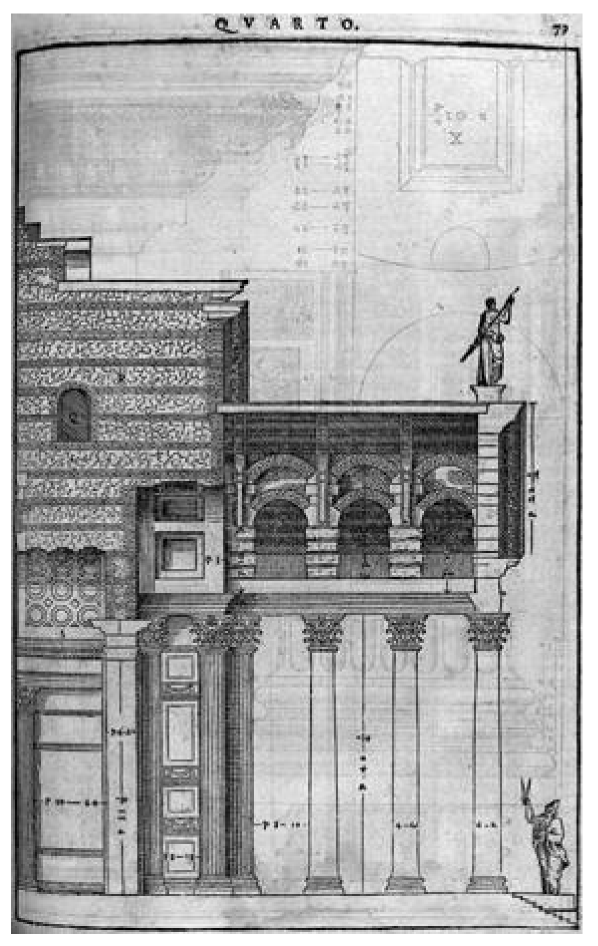
sección, la sección por el pórtico podría continuar con la del interior (il. 18)[64], aunque eso en realidad no ocurra. Por otra parte, Palladio al mostrar sólo la mitad del alzado o la sección, y ocupar con ella toda la lámina, consigue que el detalle sea mayor. Comparar estos libros con el de Ferrabosco no tiene especial sentido, excepto para comprobar la evolución del uso de esta fragmentación.

El tema del fragmento está íntimamente relacionado con el de las ruinas y ambos vinculados a la imaginación. Los edificios antiguos, tal como se conservaban en Roma, eran fragmentos, ruinas caídas, testimonios parciales de edificios que antes estuvieron enteros. El conocimiento de estos edificios se hacía a partir de estos restos caídos o parcialmente en pie. Era un trabajo que requería cierta capacidad de imaginación para completar lo que faltaba, cuyo buen resultado dependía de los conocimientos que se aplicaran y en el que era inevitable un alto margen de error. Pocos, como Palladio, podían tener la seguridad de comprender el edificio original a partir de sus fragmentos y decir, como él, "Et benche di alcuni di loro se ne vegga picciola parte in piede sopra terra, io nondimeno da quella picciola parte, considerate ancho le fondamenta, che si sono potute vedere; sono andato conietturando quelli dovessero essere, quando erano intieri"[65]. Y esta dificultad otorgaba a la ruina un aura especial, acrecentada por el valor que se atribuía a aquello que no se podía ver sino sólo intuir. Incluso era posible que la imaginación aumentara la importancia del edificio al ver sólo una parte y que el edificio imaginado superara la realidad. Para Francesco Colonna, autor de la *Hypnerotomachia Poliphili*, la antigüedad era el mundo de la imaginación y un sustituto de la vida, una realidad a la que se accedía mediante la imaginación y el sentimiento y en el que la razón tenía una importancia menor[66]. Evidentemente, era posible trasladar esta experiencia a la representación gráfica, de modo que se podía comprender el todo viendo tan sólo una parte. Como decía Michel de Montaigne, "est-ce par nature, ou par erreur de fantaisie, que la vue des places, que nous savons avoir été hantées et habitées par personnes, desquelles la mémoire est en recommandation, nous émeut aucunement plus, qu'ouïr le récit de leurs faits, ou lire leurs écrits?"[67]. Para Montaigne, Roma era la sepultura sepultada de la antigua Roma, destruida y enterrada por sus enemigos, bajo treinta pies de tierra. Pero aún los restos que se veían de su ruina, caídos o desfigurados, seguían impresionando y atemorizando. La capacidad de sugestión de estos fragmentos conseguía que Montaigne viera en ellos el testimonio de una grandeza infinita de siglos, que la reiterada conjura de sus enemigos no había podido extinguir completamente[68]. En un tiempo posterior, sería también el sentimiento del artista de Johann Heinrich Füssli, abrumado por el tamaño del pie de la escultura de Constantino, que se conserva en el Campidoglio[69]. Puede sobrecoger más imaginar el total a partir del fragmento, que verlo realmente. Si, como decía Francesco Patrizi, hay que expresar la maravilla, mostrar el edificio a partir de fragmentos podría ser un buen

17. Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura, *Venezia 1581, Libro* IV*, p. 78.*

18. Palladio, I Quattro Libri…, *cit., Libro* IV*, p. 79.*





camino. Patrizi se refería realmente a la labor poética y Ferrabosco no era poeta, pero su razonamiento estético es pertinente en este caso: "dovrà il poeta però sempre come il proprio ufficio suo e come a proprio fine, studiare di fare mirabile ogni soggetto ch'egli prenda per le mani, comunque la si prendano i leggitori, che non tutti sono uguali […], o como dice más adelante, egli [el poeta] deve mirare […] al proprio suo fine di eccitare meraviglia"[70].

También el *Libro* de Ferrabosco es una obra que se muestra incompleta y, como tal, pide a la imaginación que la termine para darle sentido. Teniendo en cuenta que la perspectiva de la lámina XII no es el alzado que construyen estas láminas, ¿qué justifica mostrar en detalle estos fragmentos de la fachada si no se puede ver la fachada completa? Aparentemente cuanto más aumenta el detalle de la información, es mayor la dificultad para tener una imagen global. Pero, como ocurre en las láminas IX y X, es una dificultad que se puede superar con la colaboración del lector. Son contradicciones que no están dispuestas para quedar sin solución, sino para ser descifradas por el *intelligente professore* al que están destinadas, que podrá superar esta dificultad e incluso llegar a apreciarla. El lector de los dibujos compone las láminas como si se tratara de una *pianta* de Roma[71] y, en el proceso, comprende la envergadura del proyecto que se muestra. Ferrabosco lleva el dibujo a una situación contradictoria, pero es la evidente precisión y complejidad del mensaje, lo que alerta al receptor de que la envergadura del tema es inmensamente superior a las posibilidades de abarcarlo sólo con la razón.

1. Este estudio parte en gran medida del conocido artículo de F. Bellini, *L'Architettura della Basilica di S. Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bibliothek Werner Oechslin di Einsiedeln*, en "Scholion. Bulletin der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin", 2, 2002, p. 89-122. En la medida de lo posible, intentaré no repetir lo que allí se dice.

2. Las aportaciones más importantes al conocimiento de la obra de Martino Ferrabosco son las de A. Muñoz, *Martino Ferabosco architetto. Il baldacchino di S. Pietro. Gli Stucchi del Quirinale*, en "Vita d'arte. Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna", IV, VII, 39, 1911, pp. 83-103, y la de G. Beltrami, *Martino Ferabosco architetto*, en "L'Arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna", XXIX, 1926, pp. 23-37, a las que habría que añadir la de U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942.

3. Entre los arquitectos destacaron Doménico Fontana, en Roma entre 1574 (aproximadamente) y 1592, su hermano Giovanni Fontana, que llegó hacia 1587 y estuvo hasta 1614, Carlo Maderno, entre 1576 y 1629, Orazio Torriani, del que consta su actividad en Roma entre 1602 y 1657, y más tarde también, Francesco Borromini, de 1619 a 1667, y Carlo Fontana, de 1653? a 1714. Junto a ellos, un gran grupo de escultores, albañiles, canteros y estucadores, que en ocasiones actuaron también como arquitectos. Había ciertas cualidades que se atribuía a los artífices lombardos, incluidos también los del *Ticino*, como era la capacidad de afrontar y resolver los problemas arquitectónicos de modo práctico, capacidad para la organización del trabajo y un buen conocimiento de la geometría, derivado probablemente en su tradición constructiva gótica; según G. Curcio, L. Spezzaferro, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca, con una scelta di antiche stampe*, Milano 1989, y Donati, *Artisti ticinesi*…, cit. [cf. nota 2].

4. F. Bellini, *Il tema delle cupole*, en *Borromini e l'universo barocco*, catálogo de la exposición (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 de diciembre de 1999-28 de febrero de 2000), a cargo de R. Bösel y C.L. Frommel, Milano 2000, cat. XVI, p. 283.

5. Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 89.

6. Martino Ferrabosco, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*…, 1684, lám. XII. En esta lámina Ferrabosco dibuja una segunda torre a la izquierda de la fachada que nunca se llegó a construir.

7. Según Muñoz, *Martino Ferabosco*…, cit. [cf. nota 2], pp. 90-93.

8. Domenico Maria Ferrabosco (Bologna 1513-1574), su hijo Alfonso Ferrabosco el Viejo (Bologna 1543-1588) y el hijo de éste, Alfonso Ferrabosco el Joven (Greenwich ca. 1575- Greenwich 1628).

9. De hecho Gianfattori nunca llegó a acabar el texto. Su trabajo incompleto se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana, con el título *Templun Vaticanum, Ferdinandi Caroli stylo, Martini Ferraboschi caelo expressum* (Vat. Lat. 10741-42, 10744). Tenía que haber escrito también la biografía del papa, pero Paulo V murió en 1621 y Gianfattori en 1641 sin terminar tampoco este encargo.

10. Para una información más detallada, de estas ediciones, recomiendo consultar el artículo de Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1]. Se puede consultar también *Early Printed Books 1478-1840. Catalogue of the British Architectural Library Early Imprints Collection*, London-New Jersey-München 1995, II, 1052 y 1053, pp. 592-593, y *The Mark J. Millard architectural collection. IV. Italian and Spanish Books. Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Washington-New York 2000, 32, pp. 115-120. Para este estudio se han consultado los tres ejemplares que se conservan en la Bibliotheca Hertziana de Roma y el de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, de 1684.

11. El título completo de la edición de 1620 es *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano finito col disegno di Michel Angelo Bonaroto et d'altri architetti espressa en più tavole da Martino Ferrabosco*. En esta edición las láminas no están numeradas. En el ejemplar de la Bibliotheca Hertziana se han grafiado dos numeraciones con lápiz. Una hace referencia a las páginas y otra a las láminas. Con alguna excepción, ésta última coincide con el orden de la encuadernación y con la numeración de 1684.

12. Ver en Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 92, sus argumentos sobre la posibilidad de esta segunda impresión o, incluso, que ésta fuera la única, realizada por los herederos de Ferrabosco.

13. El título completo de la segunda edición es *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano: opera di Bramante Lazzari, Michel'Angelo Bonarota, Carlo Maderni, et altri famosi architetti. Da Monsignore Gio. Battista Costaguti Seniore, maggiordomo di Paolo V. Fatta esprimere, e intagliare in più tavole da Martino Ferrabosco, e posta in luce l'Anno M.DC.XX. Di nuovo data alle Stampe da monsignore Gio. Battista Costaguti Iuniore decano della camera*. Ésta es la edición más difundida y en ella las láminas están numeradas.

14. Giovanni Battista Costaguti *junior* añade también algunas glosas en los márgenes del texto de su tío para actualizarlo.

15. En 1680 Carlo Fontana debió recibir el encargo de hacer un libro de la basílica antigua y moderna, de su historia y de su forma dibujada; según H. Hager, *Carlo Fontana e il "Tempio Vaticano"*, en Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, en cargo de G. Curcio, Milano 2003, p. XXXIV.

16. Según Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 93, es probable que las planchas se hubieran conservado en posesión de la familia Costaguti.

17. Contenía ocho láminas de la basílica de San Pedro y su columnata, firmadas por Giovanni Colin de Rheims y Nicolaus Belin, como grabadores, y Francesco Bufalini como dibujante

18. El título completo es *Descritione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro, con misure più principali, e relatione di pittura, scultura et architettura, da Carlo Padre Dio*. La obra se compone sólo con las láminas dibujadas por Giovanni Battista Falda y carece de texto. Teniendo en cuenta que una de las láminas tiene la fecha de 1674 y que De Rossi incluye la obra en su catálogo de 1677, la obra debió publicarse entre estas dos fechas. Es posible que las láminas de Bufalini para el *Insignium* fueran copias ampliadas de éstas.

19. El título completo de la tercera edición es *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Opera de Bramante Lazzari Michel Angelo Bonaroti ed altri celebri architetti. Espressa in XXXII tavole da Martino Ferraboschi. Con una succinta dichiarazione compilata da Monsignor Filippo Gilii, beneficiato della stessa basilica*.

20. Filippo Luigi Gilii (Corneto 1756-Roma 1821) era beneficiado de la basílica, nombrado por Pío VI prelado de *Mantellone*. Se dedicó al estudio de la física, la astronomía y la botánica, publicando diversas obras sobre estos temas. Una de sus acciones más llamativas fue la de instalar un pararrayos para proteger la cúpula de San Pedro, en tiempos de la consulta de Napoleón tras la ocupación de Roma.

21. Según Federico Bellini, las láminas I y II, que componen la planta del Vaticano, podrían ser la primera que Costaguti pidió a Ferrabosco en 1617. Las láminas III y VI proceden de la planta de Tiberio Alfarano de 1571, grabada por Natale Bonifacio da Sebenico en 1590. Las láminas IV y V son perspectivas frontales de la fachada y de la sección transversal de la antigua basílica, procedentes de sendos dibujos de Domenico Taselli da Lugo, hechos entre 1572 y 1610; Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], pp. 105-106, y S. de Blaauw, *Dell'Antica Basilica Vaticana Demolita*, en Fontana, *Il Tempio Vaticano*…, cit. [cf. nota 15], p. CXLI.

22. Tiberio Alfarano (Gerace 1525-Roma 1596), literato, arqueólogo y arquitecto, clérigo beneficiado y canónigo de San Pedro (en 1567), dibujó la planta de la basílica constantiniana entre 1569 y 1571. Su dibujo, de 1172×666 mm, realizado sobre diferentes hojas de papel encoladas entre sí, se conserva bastante deteriorado en el Vaticano, Archivio della Fabbrica di San Pietro. Forma parte del manuscrito *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, de 1582, publicado por M. Cerrati, Roma 1914 (dibujo en tav. II). El manuscrito, de eminente contenido arqueológico, se completa con otro, *Auctore Ecclesistici cx quibus probatur quod beatus Petrus Apostolus in Vaticano Crucifixus et ibidein sepultus*, de contenido histórico. Entre 1589 y 1590, Natale Bonifacio da Sebenico (Sibenik 1537 o 1538-Sibenik 1592) hizo el grabado de este dibujo, por encargo de Alfarano. Su dimensión, de 565×435 mm, es la mitad del original (publicado en *De Basilicae Vaticanae*…, cit. [en esta nota], tav. I).

23. Giacomo Grimaldi (Bologna 1560-Roma 1623) que, desde sacristán acólito de la basílica vaticana, en 1581, había desempeñado los cargos de notario, archivero del capítulo, hasta llegar a clérigo beneficiado en 1602, es autor de una obra extensa no publicada, en la que destaca *Istrumenta authentica translationum SS. corporum et sacrarum reliquiarum et veteri in novam* […] *basilicam*…, de 1620. En ella colaboraron como dibujantes Domenico Taselli de Lugo y Martino Ferrabosco, que hizo para él la planta de Bernardo Rosellino para la reforma de la antigua basílica y la versión de la planta de Tiberio Alfarano. Sobre Giacomo Grimaldi se puede consultar la obra de E. Müntz, *Ricerche intorno ai lavori archeologici di Giacomo Grimaldi, antico archivista della Basilica vaticana*…, Firenze 1881.

24. Si es acertada la interpretación de E. Müntz: "Col cuore straziato egli fu presente all'opera vandalica degli architetti di Paolo V […] Il suo spirito si trasfuse tutto in queste rovine piene ancora delle memorie di S. Damaso, di S. Ilario, di Leone III, di Pasquale I, di Ottone II, e di tanti altri illustri pontefici e monarchi" (*ibid.*, p. 7).

25. Entre ambos debió crearse cierta amistad. Eugenio Müntz se refiere a *buoni rapporti* entre ambos (*ibid.*, p. 8) y Federico Bellini a que "Ferrabosco ha occasione di stringere amicizia propio con Grimaldi" (Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 91).

26. Sobre las relaciones con el proyecto de Maderno y con la fachada del grabado de Greuter, vale la pena consultar el análisis de Ch. Thoenes, *Studien zur Geschichte des Petersplatzes*, en "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVI, 2, 1963, pp. 97-145.

27. Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 109.

28. H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London 1971, pp. 69-70. Situando el punto de vista a esta altura, la imagen es similar a la que hizo Greuter, pero se evita la acusación de falsedad, si se acepta que sea posible ver la fachada desde esa altura. Pese a las críticas que alguna vez ha recibido, la perspectiva es correcta, excepto en las cúpulas menores y el tambor de la central, un problema no exento de dificultad. En su descargo habría que recordar que también el alzado de Greuter tenía errores importantes en esta parte y los tendrá también la perspectiva que Bernini hará de su proyecto para las torres de la fachada, en 1645.

29. Alzado y sección del proyecto de Miguel Ángel, grabados por Étienne Dupérac en 1569, impresos por Antonio Lafrery e incluidos en el *Speculum Romanae magnificentiae*.

30. A. Bedon, *Le incisioni di Du Pérac per S. Pietro*, en "Il Disegno di Architettura", VI, 12, 1995, pp. 4-11.

31. Los dibujos de Ferrabosco son, aproximadamente, un 11,5% mayores que los de Dupérac.

32. Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 105.

33. En Firenze (Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, A96 *recto*) se conserva un dibujo del nivel superior de la cabecera sur, de autor anónimo, pero afecta sólo a los muros y no al interior de la planta. Fue publicado en H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo and St Peter's. I: Notes on a Plan of the Attics as Originally Built on the South Hemicycle*, en "The

Burlington Magazine", CXI, 797,1969, pp. 484-501.

34. Respecto a la superposición, existía también el dibujo que Baldassarre Peruzzi hizo en 1506 para Bramante que, básicamente, es la planta del proyecto de Bramante superpuesta a la de la basílica de Constantino, pero es de índole práctica y no se utilizan recursos gráficos para la diferenciación. El dibujo se conserva en Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, A 20.

35. Como se aclara en la leyenda del *quarto piano*, códigos *tt* y *uu*: "occhio che da lume alle stanze ottangole" y "archetti che reggono un cupolino, che copre il detto occhio".

36. Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine*…, Roma 1694, p. 343.

37. El dibujo se conserva en Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, f. 63. Citado por F. Marías, *Drawings by Carlo Fontana for the 'Tempio Vaticano'*, en "The Burlington Magazine", CXXIX, 1011, 1987, pp. 391-393, y publicado en Fontana, *Il Tempio Vaticano*…, cit. [cf. nota 15], p. CLIII.

38. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1A. Como señala Meg Licht, el de Sangallo es un dibujo de presentación, *in pulito*, con líneas de tinta trazadas con regla y compás, y sombras en las secciones con acuarela; M. Licht, *I Ragionamenti. Visualizing St. Peter's*, en "The Journal of the Society of Architectural Historians", XLIV, 2, 1985, pp. 111-128.

39. Además de este grabado de la página 343, en el que Carlo Fontana parte de la lámina VIII de Ferrabosco. Giovanna Curcio cita el dibujo del pórtico de Maderno, la linterna, el alzado lateral, la sección longitudinal, las cúpulas menores y le *Sacre Grotte*, de las láminas XIII, XIV, XVIII, XXI y XXVI, del libro de Ferrabosco, que Fontana utiliza en el suyo, en las páginas 427, 425, 423, 277, 337 y 409; G. Curcio, N.M. Grillitsch, *Il testo e le immagini: sulle fonti del "Tempio Vaticano"*, en Fontana, *Il Tempio Vaticano*…, cit. [cf. nota 15], pp. CVI-CXXVII, y CXVI y nota 87. Ocurre lo mismo con la lámina del cuarto de cúpula en el ángulo de las naves menores, de la página 359, que procede de las láminas IX y XXV de Ferrabosco. Podría justificar la omisión, de acuerdo con una costumbre generalmente aceptada, el hecho de que Fontana siempre introduzca cambios en las láminas, ya sea para actualizarlas o para mejorar su comprensión.

40. Según Curcio, Grillitsch, *Il testo e le immagini*…, cit. [cf. nota 39], p. CXVI, Falda utilizó la lámina XVIII de Ferrabosco para dibujar la 5a de *Descrizione fatta*... y las XIV, XXIII y XXIV para dibujar la 5b.

41. Ver F. Martínez Mindeguía, Insignium Romae Templorum Prospectus, *la visión frontal de la arquitectura*, en "Annali di architettura", 17, 2005, pp. 167-182.

42. Ver L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge (UK) 1997, p. 34, n. 88.

43. Ver título completo en nota 11.

44. Ver título completo en nota 13.

45. Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], se refiere al "rivale Maderno" (p. 109), en relación a Ferrabosco, y a "lo scarso apprezamento che i Borghese concedono all'architettura di Carlo Maderno" (p. 88) o que "la famiglia del pontefice non fu mai entusiasta del genio maderniano" (p. 90), en relación al papa. Cita también la desaprobación de Maderno a un proyecto de Ferrabosco (p. 91).

46. El coro acogía temporalmente a los clérigos de la basílica mientras se acondiciona para ellos una capilla nueva en la nave. Rice, *The Altars and Altarpieces*…, cit. [cf. nota 42], p. 48.

47. Bellini, *L'Architettura*…, cit. [cf. nota 1], p. 93.

48. Se trata de la planta, sección y alzado de la sobre-cúpula que, en realidad, es un perfeccionamiento, con mayor detalle, de la que esquemáticamente ya aparece en la lámina IX.

49. Al pie de la leyenda de la lámina X, escribe: "La descrittione della Pianta non si nota per essersi fatta distinta nella passata, e qualche differenza per riconoscere il piano del secondo ordine l'intelligente professore la troverà facilmente".

50. Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinqve ordini d'Architettvra di m. Iacomo Barozzio da Vignola*, Roma 1562, en la introducción "Ai Lectori".

51. La figura reproduce la lámina 359 de Fontana en posición inversa, para comprobar mejor las coincidencias con la de Ferrabosco.

52. El *jus patronatus*, que le otorgaba el derecho de asignar el capellán o capellanes para oficiar en el altar, aunque no la facultad para encargar un retablo para él, reservada únicamente al papa: según Rice, *The Altars and Altarpieces*…, cit. [cf. nota 42], p. 53.

53. *Ibid.*, p. 52.

54. Éstas son aproximadamente las medidas, en milímetros, de la plancha. Las láminas se encuadernan dobladas por la mitad y unidas al bloque por una pestaña. Finalmente las páginas del libro miden unos 384×485.

55. La imagen es la composición ordenada de las siete láminas de Ferrabosco.

56. La imagen es la composición ordenada de las cuatro láminas de Ferrabosco.

57. Hay que recordar que estas láminas carecían de texto hasta que Costaguti añadió los comentarios en el preámbulo de la edición de 1684.

58. R. de Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari 1978, p. 321 y sig.

59. Sebastiano Serlio, *Il Terzo libro nel quale si figurano e descrivono le antiquità di Roma*..., Venezia 1540.

60. Onofrio Panvinio, *De rebus antiquis mirabilibus et praestantia basilicae S. Petri Apostolorum*, lib. VIII, cap. I, tal como aparece en de Maio, *Michelangelo*…, cit. [cf. nota 58], pp. 322 y 341, n.61.

61. Romolo Amaseo, *Romuli Amasaei Oratio habita in funere Pauli III. Pont. Max*, Bononiae 1563, p. 75. Amaseo hizo esta declaración en 1563, dirigiéndose a los cardenales y a la Curia, con motivo de los funerales de Paolo III; según aparece en de Maio, *Michelangelo*…, cit. [cf. nota 58], p. 322.

62. Andrea Palladio, *Il Quarto Libro dell'Architettura*, Venetia, appresso Bartolomeo Carampello, 1581, p. 78.

63. Esta composición se repite en las páginas 13, 17, 26, 27, 31, 34, 38, 43, 46, 51, 58, 59, 78, 79, 82, 100, 101, 102, 110, 114 y 121.

64. Palladio, *Il Quarto Libro*…, cit. [cf. nota 62], p. 78.

65. Evidentemente, es una afirmación que pretende dar a entender también los conocimientos que posee (*ibid.*, p. 3).

66. A. Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France*, in "Journal of the Warburg Institute", I, 2, oct. 1937, pp. 117-137.

67. Michel de Montaigne, *Essais*, lib. 3º, cap. IX, "De la vanité", Paris 1580.

68. Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne*, Paris 1955.

69. La referencia es al dibujo de Johann Heinrich Füssli (o Henry Fuseli) *The Artist's Despair before the Greatness of the Antique Ruins*, de 1778-1780, que se conserva en Zurich, Kunsthaus, Grafische Sammlung.

70. Francesco Patrizi da Cherso, *Della Poetica di Francesco Patrici la deca Ammirabile*…, Ferrara, per Vittorio Ubaldini, 1586, ff. 58*v*-59 y 20 (B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in Italian Renaissance*, Chicago 1961, II, pp. 784-785).

71. Una planta de Roma que, como la de Leonardo Bufalini da Udine, de 1551, estaba formada por 24 láminas y media en total 200×190 cm.